

钢琴音乐的 民族化发展历程

GANGQIN YINYUE DE MINZUHUA FAZHAN LICHENG

白雨虹◎著



吉林人民出版社

钢琴音乐的民族化 发展历程

白雨虹 ⊙ 著

吉林人民出版社

责任编辑：王 斌

装帧设计：李宁宁



定价：37.00元

前言

中国钢琴音乐的民族化（包括钢琴教育、钢琴音乐创作和钢琴演奏）在半个多世纪的发展历程中有了很大的变化与提高。在这期间，它不仅涌现出众多的优秀钢琴音乐的民族化作品，而且中国民族化钢琴家在世界乐坛上也屡放光彩，令世界刮目相看。尽管如此，笔者认为，对民族化的钢琴音乐探讨依然是钢琴音乐工作者和作曲家需要关注的领域，因为这是未来中国钢琴音乐民族化发展的基石，也是发展过程中不可缺少的动力。为此，笔者撰写了这本书，目的在于：其一，探讨中国钢琴音乐的民族化起源，深刻揭示中国钢琴音乐的民族化意义及特色；其二，期望对未来中国钢琴音乐民族化发展有所启示，引起业界对它的重视。

全书共分五个章节：第一章，概述中国钢琴音乐民族化的萌芽与发展，分析每个历史阶段的民族化音乐特点与研究成果；第二章，探讨中国钢琴音乐民族化的创作，它包括民族化的创作特征、音乐元素及其相关的代表作品，为了让读者进一步了解钢琴音乐民族化的创作方法与演奏特点，笔者尽可能以实例为主，并进行作品分析；第三章，讨论影响中国钢琴音乐发展的民族化因素，重在揭示民族文化与钢琴音乐间的微妙关系；第四章，探讨了中国钢琴音乐民族化发展的意义。笔者认为，一方面它可总结得失，另一方面也可深入探寻民族化的真谛和审美趣味；第五章，旨在探讨中国钢琴音乐的民族化发展的文化意义等问题，深入分析了中国传统民族化的内核对钢琴音乐民族化文化价值取向所产生的影响。

从整体上来说，本书是作者基于多年的教学经验而得出的感悟，也是作者对中国钢琴音乐民族化研究过程中的新思考与方法。在写作时，一方面注重把握实质，另一方面结合实例说明问题；它不仅重视前人的研究成果，而且也结合自己的教学实践进行创新。

当然，介于作者水平有限，书中不免存在疏漏与不足，恳请同行与广大读者在阅读时及时指正并不吝赐教！

白雨虹

2015年12月

目 录

第一章 我国钢琴音乐民族化的萌芽期	1
第一节 钢琴的传入	1
第二节 钢琴音乐民族化的萌芽	4
第三节 钢琴音乐民族化的萌芽	7
第四节 20 世纪初期我国钢琴音乐民族化的创作手法	13
第五节 20 世纪初期我国钢琴音乐民族化的传承与发展	22
第六节 对中华人民共和国成立初期的钢琴音乐民族化的创作研究	30
第七节 “文革”对我国钢琴音乐民族化的影响	36
第八节 “文革”后我国钢琴音乐民族化发展	41
第二章 我国钢琴音乐的民族化创作分析	45
第一节 钢琴音乐民族化创作的多元化	45
第二节 我国钢琴音乐的民族化改编	46
第三节 我国当代钢琴音乐的民族化创作	59
第四节 我国钢琴音乐民族化创作特征	61
第三章 对我国钢琴音乐的民族化的发展探究	65
第一节 我国钢琴音乐民族化的人文底蕴	65
第二节 我国钢琴音乐民族化与我国民族艺术的关系	71
第三节 民俗和传统音乐对我国钢琴音乐民族化的影响	75
第四节 我国钢琴音乐的民族化特征	85
第四章 我国钢琴音乐民族化发展的意义与思考	92
第一节 我国钢琴音乐民族化的形式美	92

第二节 我国钢琴音乐的民族特色与内涵	104
第三节 我国钢琴音乐民族化的美学意义	106
第四节 我国钢琴音乐民族化的现实意义	107
第五节 对我国钢琴音乐民族化的思考	110
第五章 我国钢琴音乐民族化发展的文化意义	112
第一节 我国传统民族音乐的文化内涵	112
第二节 我国钢琴音乐民族化的文化价值	117
第三节 我国钢琴音乐民族化的文化美学特征	133
参考文献	139



第一章 我国钢琴音乐民族化的萌芽期

第一节 钢琴的传入

钢琴在中国的传播与西方列强扩大市场有很紧密的关系。它由沿海城市逐渐向内地延伸；由宫廷逐渐向民间传播；由教会学校逐渐向普通大学音乐系科普及。它的植入先是古钢琴，而后是钢琴。

一、古钢琴

古钢琴是现代钢琴的前身。据史料记载，在古希腊时（公元前6世纪），毕达哥拉斯就制作了独弦琴。这个独弦琴看似非常简单，但已有古钢琴的雏形。据描述，此琴的外形呈长方形，在长方形上有共鸣箱。具体这个共鸣音响长什么样子虽没有文字说明，不过可知，在音箱上张有一根弦，弦下有很多楔形琴马，而且还可以来回移动。它用手指甲或拨子拨弦发音，是一切弦乐器发展的根基。

古钢琴在发展过程中与基督教相依相存。它不仅为宗教服务，而且还还在基督教礼仪中占有重要的地位。众所周知，基督教礼仪中有重视音乐的传统。在《圣经》中就认为，音乐不仅可以增进众人心灵的感应，而且还可以统一信教人的行动，可以通过音乐的协助进行祈祷。基于此，教会中常设有唱诗班，古钢琴也作为教堂的主要乐器为礼仪服务。在礼仪中它一方面协调众信徒在演唱中的音准，另一方面也为唱诗班进行和声配置，增加音乐的美感、烘托教堂庄严、隆重的气氛，等等。后来，它逐渐走出教堂，走进公众的视野。在宫廷、贵族中起到消遣娱乐的作用，同时也促进了弹弦乐器的发展。中世纪时期出现的杜西马琴（Dulcimer，用木槌击弦发音）和索尔特里琴（Psaltery，拨子或者手指甲拨弦发音）就是它的变异，是现代古钢琴和钢琴的前身。



二、古钢琴的类型

古钢琴在发展过程中出现两种不同类型，这就是我们常说的击弦古钢琴和拨弦古钢琴。

(1) 击弦古钢琴

击弦古钢琴（Clavichord）又称小键琴，15 世纪便已出现。由于它的音量很小，所以不适合在户外进行演奏。16 世纪下半叶，击弦古钢琴发展到每一个琴键击两根琴弦，演奏技术相对来说比较容易掌握。到了 17 世纪，击弦古钢琴自身已达到了完美的程度，成为当时西欧最受欢迎的乐器之一。当时击弦古钢琴的琴身为长方形木匣，机械部分被装入这个木匣中，可置于桌上或者随身携带。击弦古钢琴的优点是具有很强的模仿性，它对于弦乐的揉弦音以及人的颤音模仿得惟妙惟肖；它的声音不仅柔和，而且富有歌唱性。后来随之人们的审美需求，为之增添了琴腿，成为家具的样式。在 16、17 世纪，击弦古钢琴和琉特琴同时盛行于西欧，但由于它音量太小，功能不够，到 18 世纪被羽管键琴所代替。

(2) 拨弦古钢琴

拨弦古钢琴（Harpsichord）也叫羽管键琴，是一种装有拨弦装置的弹拨乐器。它与击弦古钢琴的区别是前者靠小铜块敲击琴弦发声，而后者则是依靠拨子拨动琴弦发声。两者相比而言，拨动琴弦发出的古钢琴声音不仅比击弦古钢琴发音大，而且音色更加坚硬、明亮。但是，拨弦古钢琴并不像击弦古钢琴那样具有优美、柔和的声音，而是比较适合演奏断奏的旋律。

三、古钢琴在中国的出现

古钢琴在中国的出现大约是 15 世纪。那时资本主义像萌芽一样破土而出，随之而来，西欧传教士也相继进入中国，急于扩张传教领域。他们首先以澳门、香港等作为窗口将西方的宗教文化带入中国，从而造就了中国历史上第一次大规模的中西科学文化交流，即明末清初“西学东渐”的高潮。

明末清初的西学传人，主要以传教士为媒介，但这一时期中国人对西方事物的态度是排斥的，在《利玛窦中国札记》中记载：传教士方济各·沙勿略（Francis Xavier, 1506 ~ 1552）在日本、印度等国巡游传教 11 年，曾多次努力要求进入中国，但都未成功。当基督教随着葡萄牙的入侵进入澳门后，传教士在中国发展的第一个教徒是来自最底层的百姓。此人害了不治之症，医生认为无救，家人便把他抛弃在大路上。“神父们知道此事后，就去找到这个人，把基督教的基本真理教给他，使他成了大帝国第一个接受洗礼的



人。”传教士们此时想在中国传播福音、获准居住,是非常困难的事情,因为中国是一个高度中央集权的国家,只有皇帝才能赐予这类许可,否则他们将会被驱逐出境。因此,传教士们利用多种手段进行传教,以赢得皇帝的恩准。他们时常向皇帝进献奇珍异宝,同时也利用他们丰富的知识、科学技术手段赢得上层统治者的青睐。随之而来,诸如社会学、经济学、法学、应用科技、史学、文学、艺术等一些门类也在中国落土,并很快发芽成长。古钢琴便是这一时期代表性的乐器种类。

1. 明万历皇帝时期

明万历年间,意大利传教士利玛窦来到中国。利玛窦(Matteo Ricci, 1552~1610)号西泰,又号清泰、西江,1552年出生在意大利。他是意大利天主教耶稣会传教士、学者,也是在中国传教的最早开拓者之一。虽然初到中国在方方面面受到了一些阻碍,但是经过一段时间的摸索以后,他便很快融入了中国社会,成功地进入到中国官僚士绅的活动圈子。据记载,利玛窦第一次到北京并没有达到他的目的——朝见中国皇帝。于是,1601年,利玛窦再次进京,屡经周折后终于见到了皇帝,并将礼物进献给皇帝。利玛窦进献的贡品有四十多件,其中有“大西琴”一张,在利玛窦的随行日记中记载着:“这架华丽的长方形琴身的‘西琴’是击弦古钢琴,又称之为‘铁弦琴’”。此琴也就是我们所说的古钢琴。后依皇帝之命,4名在皇宫负责演奏乐器的太监来向神父学习,以便在皇帝面前演奏。与利玛窦同行而来的西班牙传教士庞迪我(Pantoja, Diego de, 1571~1618)便成了中国第一位外籍音乐教师。而利玛窦借用与太监互动的机会还编写了八首歌词,供他们学习。这八首歌词分别是:《吾愿在上》《牧童游山》《善计寿修》《德之勇巧》《悔老天德》《胸中平庸》《肩负双囊》《定命四达》,后来利玛窦将这八首歌词装订成册,用中文命名为《西琴曲意》。原稿为 Canzona del manicordio di Europavoltate in iettera cinese。其中的“Canzona”(坎佐纳)是13至17世纪意大利最为流行的通俗性抒情诗体裁,也是16至17世纪意大利器乐曲体裁。当时,古钢琴在宫中出现虽然引起皇帝的兴趣,但随着皇帝兴趣的淡漠,不久也逐渐被束之高阁,无人问津了。

2. 明崇祯皇帝时期

明崇祯皇帝时期,古钢琴的记载与汤若望(Jean Adam Schall VonBeli)有关。汤若望德国人氏,字“道末”(其字出典于《孟子》的“望道而未见之”),耶稣会传教士、学者。在中国生活了47年,历经明、清两个朝代。逝世后安葬于北京利玛窦墓左侧,康熙朝封他为“光禄大夫”,官至一品。作为一个德国的传教使者,他是明、清之交在中国最有影响的外国传教士。据比利时传



教士柏应理(Philippe Couplet, 1623 ~ 1693)记载, 1640 年的某一天汤若望奉命到皇宫安置日晷, 偶然发现了利玛窦进献的古钢琴, 于是便不由自主地弹奏了一曲。他弹奏的琴声悠扬、新奇, 引起了太监们的极大兴趣, 随即被引领到皇室面见了皇帝。皇帝是一个非常喜欢音乐的人, 也十分喜欢听古钢琴弹奏。然而, 这架古钢琴因搁置太久, 已无法奏出美妙的声音, 于是命汤若望修复古钢琴。汤若望几经数日达到了夙愿, 同时还将《圣经》中的赞美诗翻译后亲自谱曲为皇帝演奏。他的多才多艺得到了明崇祯皇帝的盛赞。

3. 清康熙皇帝时期

1673 年, 葡萄牙传教士徐日升向康熙进献了古钢琴和管风琴。徐日升(Thomas Pereira, 1645 ~ 1708 年)出生于葡萄牙布腊加省圣马丁, 是当地哥斯达—贝瑞拉望族的后裔。康熙皇帝是位目光远大的君主, 本人十分喜欢音乐, 对西方音乐也颇有兴趣。徐日升和比利时传教士南怀仁均做过康熙皇帝的音乐教师, 所以皇帝不仅叫得出古钢琴的名字, 能亲自演奏, 而且他还命后妃、皇子及其他皇室成员也学习西洋音乐。

耶稣会传教士法国人白晋(Joachim Bouvet, 1656 ~ 1730)在中国期间撰写了一本书, 名为《康熙皇帝传》。在该著作中提道: 康熙皇帝想要学习西方乐理理论知识, 为了更好地学习, 他曾召见徐日升神甫, 并令徐日升用汉语编写教材。这本书就是大家熟知的《律吕纂要》。该书是我国第一部用中文撰写的西洋乐理著作。它不仅系统地介绍了五线谱、音阶、和声等乐理知识, 而且对传播西洋乐理知识起到推进作用。

晚清时期, 驻法大使裕庚的女儿名德玲, 是当时很少受过西方教育的女性。据记载, 1902 至 1904 年她在宫廷做宫女。期间, 光绪皇帝曾向德玲学习过钢琴。此外, 末代皇帝溥仪在少年时代也十分喜爱音乐。他曾聘虎坊桥关记琴行主人关善亭教其西洋风琴、钢琴。据存于藏溥仪档案中的文献记载, 他当时还能用风琴、钢琴演奏一些中西乐曲。

第二节 钢琴音乐民族化的萌芽

18 世纪下半叶开始, 清王朝走上衰败的道路。此时期, 外国商人和传教士也相继涌入中国, 传播了西方文明及其价值观。据记载, 这些外国人的家庭、教堂及一些外国使节来华时带的礼物中就有钢琴。到了 19 世纪时, 大批外国人涌入, 中国已成为西方列强的重要贸易市场。为了满足外国侨民的需要, 中国大陆先后出现了销售钢琴的琴行。第一家钢琴制造厂是 1870 年出现的谋得利上海钢琴有限公司。它不仅专门制造钢琴, 而且也销售钢琴。但由



于太平洋战争爆发，战乱被引入中国，所以谋得利琴行营业不久就被迫关闭，停止业务。20世纪初，钢琴又开始流行于中国，不过这时期的传播与教会学校音乐教育和师范学校中的音乐教育有关。

一、外籍钢琴家的贡献

钢琴在中国的传播除了传教士的贡献外，外籍艺术家的教学与努力也是不可忽视的力量。其中，查哈罗夫，梅·帕契等就具有代表性。

1. 查哈罗夫 (Boris Zakharoff)

俄籍著名钢琴家，曾在圣彼得堡音乐学院担任钢琴教授7年。查哈罗夫的到来对中国的钢琴艺术有着很大的影响：像丁善德、李翠贞等最早的一批钢琴艺术教育家就是经由查哈罗夫培养出来的。

查哈罗夫在中国的时间，除了经常性的举办独奏音乐会以外，有时还和中国学生同台演出，他演出的作品通常是现在被我们称为世界名曲的经典作品，其目的就是让更多的中国人了解西方的艺术、逐渐接受西方文化。他将这些世界名曲的弹奏融入中国钢琴的教学，此种举动为中外音乐文化的传播与交流作出了十分重要的贡献，中国钢琴教学由此开始起步。

2. 梅·帕契 (Mario Paci)

梅·帕契是李斯特的再传弟子，意大利的指挥家。梅·帕契来到中国也是为了能够更好地将四方文化融入中国，于是1904年在上海，梅·帕契如愿在德侨俱乐部举行了中国历史上第一场钢琴音乐会。但是这场音乐会并没有起到什么特别的作用。这次音乐会经过了14年的时间后，梅·帕契再次来到中国举行钢琴音乐会，这次音乐会中由于身体原因不能及时回到自己的国家，因此便留在了中国上海养病，并从此开始了教学。他的学生有很多，像朱工一、周广仁、巫漪丽、傅聪等都曾跟他学过琴。梅·帕契有着自己独特的钢琴演奏技术，他的教学除了强调手指的独立性之外，同时要求训练指尖的坚实性，他的这种独特的教学对中国钢琴家产生了重大影响。在中国培养出了一批重要的演奏家和教师。

二、综合大学音乐系科中的钢琴教学

中国的钢琴音乐教育主要还是在学校中。1912年，“中华民国”教育部颁布了《师范学校规程》，规定将乐歌课设为必修课。在这里我们列举几个重要的大学来进行介绍。

1. 北京女子高等师范学校音乐科

于1920年成立于北京，最初为音乐体育专修科，后改为女子高等师范



学校音乐科。萧友梅在 1921 年提议将之改为独立的音乐专修科并亲自担任科主任。这是中国第一所由国家兴办的、较为正规的高等师范专业音乐系科。1923 年 7 月, 改名为北京女子师范大学音乐科。

学校成立之初专业课程由萧友梅、杨仲子、刘天华、嘉祉 [俄] (V.A.Gartz) 等担任, 具有较高的教学声誉。学校设有钢琴、声乐、国乐、理论作曲等专业, 专业课程中音乐基础理论、作曲、钢琴为必修课^①。提琴、琵琶、月琴、箫、声乐、丝竹 (合奏)、合唱等为选修课。据 1921 年 6 月出版的《音乐杂志》第 2 卷第 5 ~ 6 合刊发表的《北京女子高等师范学校音乐、体育科分组办法》一文中提到, 技术课必修钢琴课是 120 小时, 钢琴练习 1440 小时。当时钢琴课程的教材为拜厄、车尔尼的初级练习曲和小奏鸣曲等初级曲谱。担任钢琴教师的除了萧友梅、杨仲子之外, 还聘请了一些在华的外国钢琴家。

2. 国立音乐院

由民主革命家、杰出的教育家、思想家蔡元培先生和音乐教育家萧友梅博士于 1927 年 11 月 27 日共同创办的国立音乐院, 是我国第一所高等专业音乐教育机构。首任院长为蔡元培先生。它的成立标志着中国音乐文化教育进入了一个更新、更高层的阶段。1929 年 9 月更名为国立音乐专科学校 (中华人民共和国成立后, 于 1956 年定名为上海音乐学院)。国立音乐院改为音专后, 专修科改为师范科, 当时成立了钢琴、小提琴、声乐、作曲四个系。钢琴课由留美回国的王瑞娴、李恩科两人担任。1929 年 9 月, 萧友梅以校长名义三顾茅庐、高薪聘请俄国音乐家查哈罗夫 (B.Zakharoff) 主持音专的钢琴教学工作。由此, 使这所中国当时唯一的高等音乐学府的钢琴水平, 由初级、中级程度, 迅速向高水准发展, 从而合乎了当时世界高等专业钢琴教学和演奏要求的水平。1935 年, 国立音专改革教学体制和教学内容, 将钢琴组改为有键乐器组, 初级钢琴和初级声乐由单独授课改为集体授课, 视唱课改首调唱名法为固定唱名法。当时齐尔品 (A.Tcherepnine)、李维宁、萧淑娴教授理论作曲与钢琴, 查哈罗夫 (B.Zakharoff)、吕维钿夫人、欧萨可夫 (S.Akssakoff)、皮利必可华夫人 (Z.Pribitkova)、华丽丝夫人、夏瑜教授钢琴。国立音专全盘采用欧洲的钢琴专业教学体系, 包括钢琴教学计划、教材、模式、教法。在教学上注重基础训练, 强调手指技术, 对学生要求严格, 培养出了我国第一代钢琴家李献敏、李翠贞、丁善德等, 为我国钢琴教育事业的发展做出了突出的贡献。

^① 1925 年出版的《音乐杂志》第 5 期登载的“国立北京女子高等师范大学第七次音乐会次序”(节目单)中记载, 于 1924 年 12 月 27 日晚, 演出的 16 个节目中, 有 9 个钢琴节目。演奏的是海顿、贝多芬、舒曼、德彪西等外国作曲家的作品。这场演出足以反映钢琴教学在师范音乐教育中的地位。



3. 北京大学音乐传习所

是我国在 1922 年成立的第一所现代型的专门音乐教育机构，其前身是 1919 年蔡元培主持的北京大学音乐研究会，是我国第一个专业音乐机构。当时的研究会就设有钢琴、提琴、古琴、琵琶、昆曲五组。其中钢琴教师是杨仲子。该传习所由从德国学成归来的萧友梅主持，他非常重视西乐记谱法、和声学、对位法、乐器学、曲体学等音乐理论的传授，并且重视钢琴教学。

办学理念是，音乐教学的目的不仅是音乐技术的学习，而更重要的是整体素质的培养。音乐传习所实行单独招生、单独聘请教师，课程设置独立，实行学分制，是由学校组织成立的正式教学机构。教学的课程安排既重视音乐专业技术的传授，又注重艺术审美能力的培养；既考虑西方音乐理论及技巧的系统教学，又强调中国民族音乐的传播。例如，在参照欧洲音乐院校的办学模式及课程设置的基础上，音乐学科的学生除了必修钢琴外，还必须学一到两种中国民族乐器。

第三节 钢琴音乐民族化的萌芽

中国早期钢琴音乐思想的形成是受新文化运动的影响。这种思想不仅启发了中国人的爱国、自由、民主意识，而且也大大推进了中国化钢琴音乐与创作的发展。

（一）李叔同的音乐思想

李叔同的音乐教育思想是建立在学习西方音乐文化和继承中国优秀教育传统基础上，通过音乐教育实践形成的。以其自身丰富的艺术修养和完美的人格魅力与教育精神，培养出大量的音乐人才，其成就和影响是巨大的。其音乐思想贯穿于他的音乐创作与音乐教育中，创作的每一首作品都集中体现了他独到的音乐思想。

1. 爱国奉献的音乐思想

“爱国奉献”的音乐教育思想，即对音乐的认真、严肃和勇于奉献的教育精神，贯穿于李叔同音乐教育实践的全过程。在丰子恺编辑的《李叔同歌曲集》“序言”中提到：“先生多年在东京研究音乐，主要是钢琴音乐。我在杭州第一师范从李先生学习音乐的时候，他已经不以钢琴家自任，而全心全意地当师范学校音乐教师，所以不再继续研究钢琴，而专心于谱制作为教材的歌曲。这集子里所收的，便是他当时教材的一部分，换言之，便是他教我唱的歌曲，这里面包括他的作品。”它记述了李叔同乐歌创作以及教学的情况。从《李叔同歌曲集》以及其他相关的文献记载中我们可以了解到李叔同为了



教学放弃了做钢琴家的理想，他把自己的青春奉献给了学生。

2. 以学生为本的音乐教育思想

李叔同大部分的精力都集中在他所教授的学生身上，也因此他的教育思想才会以“学生为本”。在这里我们可以列举一个现实中存在的实例来证明这个观点。据丰子恺的回忆说：有一天晚上，丰子恺由于一些领导的公事要向李叔同说明报告，当所有的事宜结束后，丰子恺转身离开之际，李叔同却让他回来，并说丰子恺的绘画技术有了很大的提高，在他见过的所有绘画的学生中，丰子恺是进步最快且最有天赋的一个，以后可以向……方向发展。这些话使原本信念并不坚定的丰子恺更加坚定的认定绘画这个方向，也就是因为这几句话，成就了丰子恺的一生。李叔同的独特的见解、独到的音乐思想使得他的学生也受他的影响，并将它的这种思想不断地延续。

3. 器识其先的音乐思想

李叔同的音乐思想受蔡元培的影响而成长起来。它“首重人格修养，次重文艺学习”；既强调音乐对于个人道德人格境界的提升以促进社会进步之功效，又突出了音乐所具有的纯粹精神性的审美作用。可以说，他是一个典型的“康德主义者”。平日除致力于演剧、绘画、音乐、文学等文艺修养外，还重于器识的培养。他认为，一个文艺家若没有器识，无论技术何等精通熟练，亦不足道，所以他常诫人应使文艺以人传，不可人以文艺传。在教学中，他言传身教，不威迫学生，故而学生见他也不生畏。他从不严责学生，而是循循善诱，引导学生自学、达到学习目的。著名美术家丰子恺先生这样评论道：李叔同先生是一位实行人格感化（通俗地讲也就是教师用自己的人格魅力感召学生，从而使学生获得成功的一种方式，丰子恺就是其中一位）的大教育家。我可以非常肯定地说，自有学校、教师以来，还从来没有超过像李叔同先生一样的人。从这句话中我们就能清晰地看出李叔同的教育思想。

（二）萧友梅的音乐思想

萧友梅是“五四”时期著名的作曲家、音乐教育家。他的音乐思想主要表现在四个方面，即：“拿来主义”，勤俭求实，讲求原则、融汇中西和名师效应。

1. “拿来主义”

萧友梅是留学德国的第一位学习音乐的学者。他先后获得作曲、音乐学博士后在该领域继续努力和奋斗。在国内，他主要从事专业音乐教育的教学和管理工作。作为中国专业音乐教育的奠基者，他采西方高等音乐教育之长，在教学机构及教学制度等方面采取的是旗帜鲜明的“拿来主义”。萧友梅认为，音乐教育在中国几乎是空白，与国外的音乐教育不在一个平台上，根本



无法相比。因此,学习西方数百年成功的音乐教育经验,以西方系统、科学的现代教育制度建立中国专业音乐教育的制度和方法,培养有一定高等教育规格的、与国际音乐专业音乐教育接轨的学生,是开创时期我国专业音乐教育最明智的选择。我们从历史发展的总体趋势来看,萧友梅所处的时代正是转型的关键时期,即中国社会由以农业文明为基础的封建传统社会向以工业文明为基础的现代社会的转型,从根本上决定了中国传统文化无法完成与社会转型相应的形态转化,所以,借助西方文化之力以促成这一转化,成为当时中国社会的唯一选择。

2. 勤俭求实,讲求原则

萧友梅也是一位非常注意勤俭办学的学者。在创办音乐教育过程中,他减少一切不必要的开支,将有限的教育经费直接用于聘请导师、购买乐器等教学活动中。为了将有限的空间尽量供教学之用,他腾出自己宽敞的办公室做教学用,自己却在窄小的阳台上办公。他担任国立音专校长的同时还曾兼任图书馆管理员。为了节省教育经费,他放弃学校校长购买和乘坐专车的待遇,每天步行到学校上班,而将省下的经费购买音乐会的三角钢琴。当时物质条件非常艰苦,但在涉及民族气节和国家尊严的大是大非的事情上,他却原则分明。1936年夏天,日本首相之弟、指挥家近卫秀磨到音专访问并发表演讲,萧友梅坚持让近卫秀磨用德语而不是日语发表演讲,表明了他反对日本帝国主义侵略中国的爱国心迹。近卫秀磨想通过日本驻上海领事馆赠送音专三角钢琴,但是,萧友梅却坚决地拒绝了。尽管音专办学条件很差,但是,事关民族气节,他毫不妥协。在办学用人方面,他更是坚持择才用人的原则,为了搞好音专的教学、管理工作,他先后聘请与自己素昧平生的黄自、陈洪任教务主任要职。为了同样的目的,他也会“六亲不认”地解聘与自己共事多年的老同事,让自己临近毕业的堂妹从音专退学。他也是一位自律极严、自谦自重的音乐教育家,虽然他在办学期间创办音乐杂志、组织管弦乐队,但却从未利用自己的声名和权势宣扬自己。除了作品28号钢琴与大提琴《秋思》之外,他没有在主持音专工作期间发表过其他任何一部昔日旧作。贺绿汀说萧友梅是“我国近现代音乐文化的开拓者”。萧友梅的音乐教育思想和办学风格,具有开拓性的历史意义,对中国音乐教育,特别是专业音乐教育事业的进一步发展产生了极为深刻的影响。

3. 融汇中西

无论在教学还是在创作中,萧友梅还非常注重融汇中西的理念。从1919年成立的北京大学“音乐研究会”到“音乐研习所”,他都极力推广中西融合,发挥中国的特色。如:初建“音乐研究会”时的宗旨就是“研究音乐,陶养



性情”，1920年改为“研究音乐，发展美育”。1922年“音乐传习所”的宗旨是“以养成乐学人才为宗旨”，“一面传习西洋音乐（包括理论与技术），一面保存中国古乐，发扬而光大之。”这一举措清楚地体现了萧友梅“要采取其精英，剔去其渣滓，并且用新形式表出之”的音乐教育思想。

在上海音专时期，他进一步实践“融会中西”的音乐教育思想，力排众议，聘请术有专攻的中国民族音乐家，如琵琶名家朱英、民族音乐家沈知白等前来任教。在办学思想上，萧友梅认为教学内容应以传授欧洲音乐的理论与技术为主，但却不因此而歧视民族音乐。他明确表示：“我之提倡西乐，并不是要我们的同胞做巴赫、莫扎特、贝多芬”，他指出：“我国作曲家不愿意投降于西乐时，就必须创造出一种足以代表中华民族的特色而与其他各民族音乐有分别的新作风乐曲”。为此，他不仅把国乐列为音专的必修课程，而且规定，在校学生都要学一种民族乐器，并延聘当时的琵琶名家朱英来校执教，支持刘天华及其“国乐改进”计划，而且他本人还亲自担任《国乐概论》课的教学工作。后来的贺绿汀继承了他的音乐教育思想，同时这一思想也成为上海音乐学院的文化传统。萧友梅是以发展的眼光看待中国传统音乐文化，他并不是一个“全盘西化”论者。^①

4. 名师效应

教师是一切教育行为中最宝贵的人力和智力资源，所有成功的教育家都会将物色优秀教师作为办学成功的基本前提之一。萧友梅办学思想的重要特点是：非常注重发挥名师的效应，充分认识到名师在音乐教育过程中起到的主导作用。名师是学校教育的最宝贵资源，是学校教学水准的根本保证，这是萧友梅能够将上海音专办成全国最高规格的高等音乐院校的基本经验。他在自己力所能及的范围内将网罗名师以育天下英才的努力发挥到了极致。首先，萧友梅选择上海作为创建音乐院的地方，考虑到这里有被称为“远东第一”的上海工部局乐队，除了可以为学生们提供亲身领略经典音乐的宝贵机会，还可以就近延聘乐队中的优秀外籍音乐家到音专任教。事实上工部局一批音乐家们的加入，为提高音专相应专业的教学水平做出了很大的贡献。国立音专集中了当时国内最优秀的音乐专家，正是由于他们的共同努力，才使音专的学生们获得了难得的学习良机，成长为近现代中国乐坛的精英之才。

（三）蔡元培的音乐思想

蔡元培（1868～1940）是五四新文化运动的领导者之一。他的音乐思想主要集中体现在“演说词”“发刊词”讲话中，他将音乐的发展观归结于“融西于中”，在宏观上为中国现代音乐的发展指明了道路。从另一方面说，蔡元

^①金桥·萧友梅与中国近代教育，上海音乐学院，2003



培是到他那个时代为止第二个提出“美育”思想的人（中国历史上在教育方面最早提出“美育”主张的是王国维先生）。在“美育”思想中蔡元培指出，就当前社会环境下任务就是从艺术教育入手，培养人具有美的情操，而在艺术中美育最重要的内容就是音乐和美术，蔡元培在融合了中国和西方的思想之后形成了自己独特的美学思想，用一句话概括地说就是：艺术是一种可以改造国民性的工具，一种手段，通过艺术这个途径来满足人们生活的乐趣。

1. 作曲与理论并重

作曲已经逐渐发展成为一门独立的学科，院校中的作曲专业学习的主要都是理论知识，在学习了足够的理论之后才会加之实践来配合。因此，作曲与理论是分不开的，只有理论或者只有实践的情况是极少存在的。

蔡元培认为，要想发展中国的音乐首先要先重视音乐，而后要找到相关的人才来一起组建音乐教育事业，这是兴建中国音乐的基础——“音教兴乐”。由于人才在兴建中国音乐中起着决定性的作用，因此在培养人才方面，蔡元培主张双向并重，即理论与作曲同步进行，不能只侧重于理论，也不能只侧重于作曲，要有效地将两者结合在一起。

经过长时间的发展，蔡元培逐渐形成自己独特的音乐思想，其思想的形成并不是他个人一种主观的、偶然的现象。生长在那个时代，就算是没有蔡元培的出现，在当时的社会文化背景下，定会出现一个特定的人来发展中国的音乐文化，这是中国现代历史发展的必然产物。当然，蔡先生顺应了时代的潮流、适应现代社会客观需要提出了一种进步思想并将这种进步的思想付诸实施，而后取得了巨大的影响。蔡元培是当之无愧的中国现代音乐文化事业的主要开拓者和奠基者之一。

2. 融西于中的思想

蔡元培认为，要做到“融西于中”，首先要明确西方创作技法的优势与中国的不足之处在何处，我们才能借鉴地吸取西方音乐之特长，来弥补中国音乐的不足。除此之外，我们不能看到西方音乐的长处就把中国传统的音乐放置一边不管不顾，在继承传统的基础上加之西方音乐的优点进而创作出中国特色的民族音乐。

通过上述我们所分析的赵元任、李叔同、蔡元培三位人物的音乐思想我们可以知道，这个时期以蔡元培为代表的中国思想家和教育家把音乐作为一种文化存在，坚持“以美育代替宗教”的教育理念，赵元任、李叔同、等具有先进思想的人代表中国的音乐家们，借助钢琴这种乐器的传播，将中国的优秀文化传统发扬光大。这一时期虽然还没有中国钢琴音乐的基本理论，但是中国钢琴的传播形式在增多，受众的数量在增大，钢琴教育的力度在增强，